

L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Giulio Einaudi editore, Torino 1985 (pp. XXVI+220, tavv. 241, lire 45.000).

“Come è noto, san Francesco aveva la barba”: così inizia il libro *La pecora di Giotto* di Luciano Bellosi, con una franchezza di scrittura che si conserverà anche nei punti più incandescenti del ragionamento critico;¹⁾ si direbbe che l'autore provi a recuperare la posata descrittività del Toesca per frenare i propri entusiasmi figurativi senza cancellarli, controllandoli piuttosto con il distacco di uno scienziato umanista. Non è un punto indifferente per uno studioso di notoria formazione longhiana, ed è il segno di quanto meditatamente Bellosi si sia posto il problema di che cosa possa essere oggi un saggio di storia dell'arte, dove convergano e si dispongano, secondo una gerarchia dettata dalle condizioni e dalle ragioni della ricerca, accertamenti stilistici, documentari, tecnici ed archeologici.

Il libro si apre con un indizio singolare (la stessa persona, San Francesco, appare ora con barba e ora senza barba), ma dietro l'indizio si fa luce una spiegazione significativa: la barba, almeno per gli anni che ci interessano, segnala un contestatore dell'ordine esistente (tra i francescani segnala uno spirituale); il volto ben rasato è il segno di un adeguamento alla linea dei conventuali, avviata alla vittoria quando un conventuale, Gerolamo Mosci da Ascoli, divenne papa col nome di Nicolò IV (1288). San Francesco era morto nel 1226 e già nel 1228 papa Gregorio IX aveva dato avvio alla costruzione della Basilica assisiata di San Francesco, a maggior gloria delle spoglie mortali del santo; per un quarto di secolo si era lavorato a quella costruzione che, nella chiesa superiore, risultò un capolavoro di architettura gotica, secondo un rigore inedito per l'Italia. La decorazione pittorica venne per ultima, al tramontare del secolo, quando qualcuno poteva ancora ricordare l'immagine straordinaria del santo (che appare dotato di barba nella decorazione più antica della chiesa inferiore, per mano di Cimabue come del Maestro del San Francesco). Una rottura iconografica come la rasatura non poteva realizzarsi facilmente sulle pareti della chiesa superiore, troppo esposte al controllo dei devoti, e il ciclo francescano di Assisi fu l'ultima apparizione duecentesca in grande stile di un San Francesco con barba inequivocabile.

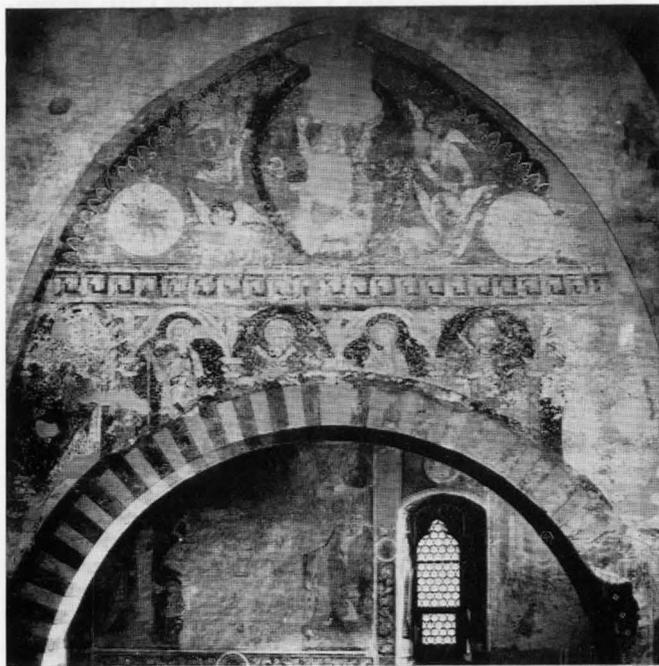
Il cambiamento di immagine può diventare un solido appiglio sul fronte cronologico se riusciamo a fissarne una collocazione precisa negli anni e, per confronti ben mirati con i ritratti di San Francesco a Roma (filoconventuale) e a Napoli (filospirituale), Bellosi riesce a stringere la rasatura di San Francesco tra il 1290 e il 1296; cade quindi la possibilità che il committente degli affreschi nella chiesa superiore sia stato Giovanni da Murro (padre generale dei francescani solo dal 1296) e capofila dei conventuali. Nella realtà la committenza del da Murro, che è una congettura del Vasari, era di per sé improbabile perché la chiesa di San Francesco ad Assisi non appartiene all'ordine dei minori (come Santa Maria degli Angeli), ma è basilica papale, e quindi il committente della sua grandiosa decorazione pittorica non poteva essere che il papa stesso. Per questa precisazione fondamentale e per altre, non meno importanti, Bellosi deve molto a un grande libro di Hans Belting (*Die Oberkirche von San Francesco*, Berlino 1977) e lo segnala infatti, fin dall'avvertenza iniziale, come determinante per l'intero discorso che intende sviluppare.

Il ciclo francescano iniziò dunque prima del 1296 ma quando esattamente?

Ai dati storici subentrano a questo punto i dati archeologici (di una archeologia materiale che comprende anche la moda) e appunto gli abbigliamenti delle storie francescane (storie in abiti moderni) puntano a una data inattesa alta, per quelle signore inturbantate e per quei vecchietti a capelli sciolti sul collo: siamo più vicini alla curiosa e ridente umanità della tavola con le storie di Santa Chiara ad Assisi, del 1283, che non alla opulenta borghesia che affolla il 'Giudizio finale' nella cappella degli Scrovegni a Padova (1303-1305). Qui voleva arrivare l'autore, che aggiunge altre prove per questa anticipazione cronologica, ma sarebbe troppo lungo seguirlo dettagliatamente in un compito dimostrativo che, con buona pace di tutti, non chiede una resa incondizionata alle prove dello stile, ma le conforta con controprove di contesto storico e di probabili sequenze cronologiche a confronto. La conclusione, molto convincente, è che il ciclo francescano cada negli anni del papato di Nicolò IV (1288-1292), il papa documentatamente più legato alla Basilica di Assisi, il più generoso di doni nei suoi riguardi, il più esplicito nell'assicurare la protezione papale al Santuario.

Si pone a questo punto l'"interrogativo basilare" di ogni entusiastico riconoscimento per la grandezza del regista prevalente della decorazione assisiata, che coincide con l'autore degli affreschi sulla vita di Francesco; un interrogativo che investe la effettiva "compatibilità degli affreschi di Assisi con l'opera di Giotto". Stupirà molte persone di media e alta cultura lo scoprire che non risulta ovvia per tutti l'autografia giottesca delle storie francescane, e bisogna essere grati a Bellosi anche per aver finalmente illustrato, nei termini più piani e corretti, quale battaglia storica abbia messo di fronte i conoscitori italiani filo-giotteschi (Toesca, Longhi, Gnudi, Bologna, Volpe, Previtali, Bellosi stesso) e una corrente critica tedesca, e poi americana, che ha ostinatamente escluso per il Maestro delle Storie di San Francesco il nome storico di Giotto. La lunga fila di pareri negativi, con punte emergenti nel Rintelen del 1912, nell'Offner del 1932, in Smart, Meiss e persino Zeri ai nostri giorni, meritava di essere rivisitata fuori di ogni polemica perché, sotto molti aspetti, coincide con la faticosa definizione di due grandissime personalità artistiche degli anni a cavallo del 1300 (Giotto e Pietro Cavallini).

L'ipotesi vasariana in favore di Giovanni da Murro come committente di Giotto (non-Giotto per gli avversari) aveva convinto tutti, per lungo tempo, tanto più che la conseguente data del 1296 finiva per sembrare assai opportuna (la chiesa superiore, consacrata nel 1253, non poteva essere rimasta troppo a lungo priva di decorazione). All'inizio di questo secolo però il quadro assestato della pittura italiana sul finire del XIII secolo era stato clamorosamente sconvolto da una inattesa scoperta; nel convento di clausura di Santa Cecilia in Trastevere a Roma era stato ritrovato il capolavoro di Pietro Cavallini, un ciclo di affreschi a prima vista giotteschi, ma che legandosi forse alla data 1293 del ciborio di Arnolfo di Cambio nella stessa chiesa (un'ipotesi diventata troppo precipitosamente certezza) venivano a costituire un ovvio precedente del ciclo di Assisi, fissato al 1296. Roma, da non molti anni capitale d'Italia, diventava in quel modo la culla della pittura moderna italiana. Rintelen e soprattutto Offner rividero la questione giottesca alla luce della nuova autorità assunta dal Cavallini, maestro tanto di un anonimo romanizzante attivo nella Basilica di San Francesco (con date ritardate anche rispetto al 1296) e del pittore chiamato Giotto, destinato ad imporsi in Italia solo a partire dagli affreschi degli Scrovegni a Padova.



I - SANT'ANTONIO DI RANVERSO (TORINO), ABBAZIA
ANONIMO PIEMONTESE (1280 CIRCA):
CRISTO BENEDICENTE E APOSTOLI

Così dimezzato Giotto perdette persino i supporti storici più ovvi e sembrò quasi normale che Offner, nell'elaborare la sua immagine del pittore fiorentino, escludesse dai punti fermi della ricostruzione tutte le opere firmate (compreso il 'San Francesco' del Louvre, che è in strettissimo collegamento con le storie di San Francesco ad Assisi).²⁾ Fu naturale conseguenza che le opere venute alla luce subito dopo stentassero a trovare una corretta definizione, come accadde al supremo 'Crocefisso' del Tempio malatestiano di Rimini, pur presente, dopo un buon restauro, a una mostra riminese del 1934 e alla grande mostra giottesca del 1937; rimase però sempre nell'anonimato, nonostante il parere di Longhi, seguito da pochi altri, e il suo accoglimento è diventato d'obbligo, con una data precoce, solo dopo l'identificazione del polittico di Giotto per la Badia di Firenze (1962) e gli accertamenti ultimi sulla necessità di fissare il soggiorno riminese di Giotto prima di quello padovano. Sto scivolando nei meandri della filologia, con minor eleganza di quanto sappia fare Bellosi nel suo volume (che è sempre di lettura accattivante), ma ci tengo a sottolineare come *La pecora di Giotto* sia anche un documento di sana filologia storica (e di storia della filologia al tempo stesso).

La controprova della nuova cronologia giottesca, vale a dire del fatto che il rinnovamento radicale della pittura italiana rispetto alle inerzie bizantineggianti sta "nella centralità e nella forza di irradiazione di Assisi", viene cercata dal Bellosi anche nel campo avverso, con una verifica minuziosa di quanto la nuova impostazione del problema assisiense contribuisca a meglio assestare persino le vicende della pittura romana al termine del Duecento. È questo l'unico capitolo in cui l'autore perde qualche volta il suo *fair play* nei confronti dei contraddittori per denunciare, con ironia, le loro carte false: sotto i colpi del Bellosi la cronologia di Pietro Cavallini si sgretola

paurosamente, lasciando posto a una più logica sequenza di personalità e di rapporti (Torriti, e poi Rusuti, e poi finalmente Cavallini). Non è in discussione la grandezza poetica di quest'ultimo, che "parla da sé", come direbbe Bellosi, sempre molto fiducioso nell'intelligenza del lettore; si discute la sua collocazione forzata negli ultimi decenni del Duecento, ad opera di una "spensierata" filologia che accetta per buono un documento assai generico del 1273, pur di far assumere al Cavallini un ruolo di comprimario persino nei confronti di Cimabue (che è a Roma l'anno precedente). Sono pagine destinate a provocare molte polemiche, da accogliere come benvenute se i non convinti sapranno conservare il tono e il gusto del Bellosi, e soprattutto se sapranno identificare argomenti convincenti per ribattere, sia sul fronte romano, quanto sulla precedenza e la centralità di Assisi, le molte e buone ragioni che rendono l'ipotesi giottesca storicamente risolutiva.³⁾

Da San Salvatore a Capua fino a Sant'Antonio in Polesine presso Ferrara i primi segni del rinnovamento pittorico italiano sono assisiati e non "romanizing" (una concessione terminologica a Offner) e su questa improvvisa affermazione di una nuova realtà culturale e stilistica varrebbe la pena di sostare con maggior spazio, perché vi si riconosce un radicale salto di qualità nello stile, nella tecnica pittorica e nella stessa organizzazione della bottega artistica medioevale. Il problema si impone più volte nelle pagine del Bellosi, ma meriterebbe un saggio specifico, perché è ormai indubbio che si sviluppa per alcuni dei suoi momenti più impressionanti all'interno della chiesa superiore di Assisi. Le puntate iniziali precedono di pochi decenni e appartengono alla storia della scultura, purtroppo un poco trascurata dal Bellosi:⁴⁾ due sole illustrazioni (Arnolfo di Cambio e Nicola Pisano) su 241, per la verità tutte scelte con una precisa e brillante regia dimostrativa, fino a *gags* di grande effetto come il confronto tra le figure 143 e 144 o il doppio uso della figura 51 (so che è assurdo chiedere di più a un libro già molto generosamente illustrato, e di prezzo non spaventoso, ma qui si dovrebbe aprire un discorso dolente sull'editoria per la ricerca umanistica in Italia).

Chiesa santuario e basilica papale, San Francesco ad Assisi assume fin dall'inizio un carattere sopranazionale, anche per essere architettura di modello francese e per aver chiamato a raccolta da oltre confine *ateliers* di maestri vetrai e di pittori che impongono alla prima decorazione un progetto organico senza corrispettivi in Italia. Soprattutto per la parte pittorica l'avvenimento assunse caratteri propriamente rivoluzionari, rivelando agli occhi degli intendenti la fattibilità di un ambizioso progetto integrativo su quanto l'architetto della chiesa superiore di San Francesco aveva condotto a termine. Un pittore "oltremontano" affrontò infatti le pareti, forse appena scialbate, come un caso di non finito, meglio articolabile, per via pittorica, secondo i modi e addirittura i vezzi dell'ornato architettonico contemporaneo (non italiano ovviamente).

Per capire meglio di quale capovolgimento si tratti basterà confrontare l'interno di Assisi (di tutta la chiesa superiore, anche dopo gli adeguamenti giotteschi) con l'interno del Battistero di Parma, che è di anni non lontani (forse in assoluto contemporaneo), ma dove agisce una bottega artistica di formazione tradizionale, con esito smagliante, ma senza scambi creativi con le membrature portanti e le pause a grande parete.

Si intravede una seducente ipotesi di lavoro a conferma delle convinzioni del Bellosi e, prima di lui, della Hueck e del Belting, sull'autorità vincente della maestranza ol-

tremontana d'Assisi rispetto a quanto poteva offrire l'Italia del momento.⁵⁾ Per molta parte del Duecento i pittori italiani, che si erano mossi per secoli su un fiducioso binario di ossequio rispetto all'autorità normativa di Bisanzio (pur con scarti polemici), si trovano ad agire senza modelli garantiti. La caduta di Costantinopoli in mano ai crociati, del 1204, e la difficile ripresa paleologa, solo dopo il 1261, eclissano il prestigio storico dei modelli orientali e agevolano il formarsi di scuole locali autonome, disposte per lo più ad esaurire, fino all'osso, il vecchio repertorio culturale, e molto più raramente pronte a rinnovarlo, in assenza di una *leadership* attuale, con il recupero della lontana e affascinante antichità classica. In area laziale il fenomeno si fa vistoso nelle parti qualitativamente più alte della decorazione nella cripta di Anagni, che sono di una sola generazione precedenti ad Assisi, e che tuttavia non promettono nulla sul fronte architettonico rispetto alle novità assisiati (e poco anche sul fronte stilistico). In questa situazione di incertezza, o di nuove idee appena in germe, la maestranza oltremontana che inizia la decorazione di San Francesco inserisce una alternativa gotica destabilizzante e la breccia aperta provocatoriamente con le architetture dipinte del transetto destro costringerà a una radicale revisione dei propri compiti e dei propri progetti le personalità più dotate della pittura italiana contemporanea: primo fra tutti il Maestro delle Storie di San Francesco, *alias* Giotto giovane (anche il fatto che le storie francescane fossero di contingente attualità contribuì a svalutare i vecchi modelli, di necessità poveri e poco autorevoli sull'iconografia del santo di Assisi). In questo precipitare degli eventi sembra appannarsi persino la grande figura di Cimabue che, nella ricostruzione di Bellosi, recede già al momento di Assisi dietro la nuova capacità figurativa, tecnica e organizzativa dell'allievo (Bellosi concede una ragionevole fiducia all'aneddoto ghibertiano circa la rivelazione del genio di Giotto attraverso il famoso disegno di una pecora che dà il titolo al volume).⁶⁾

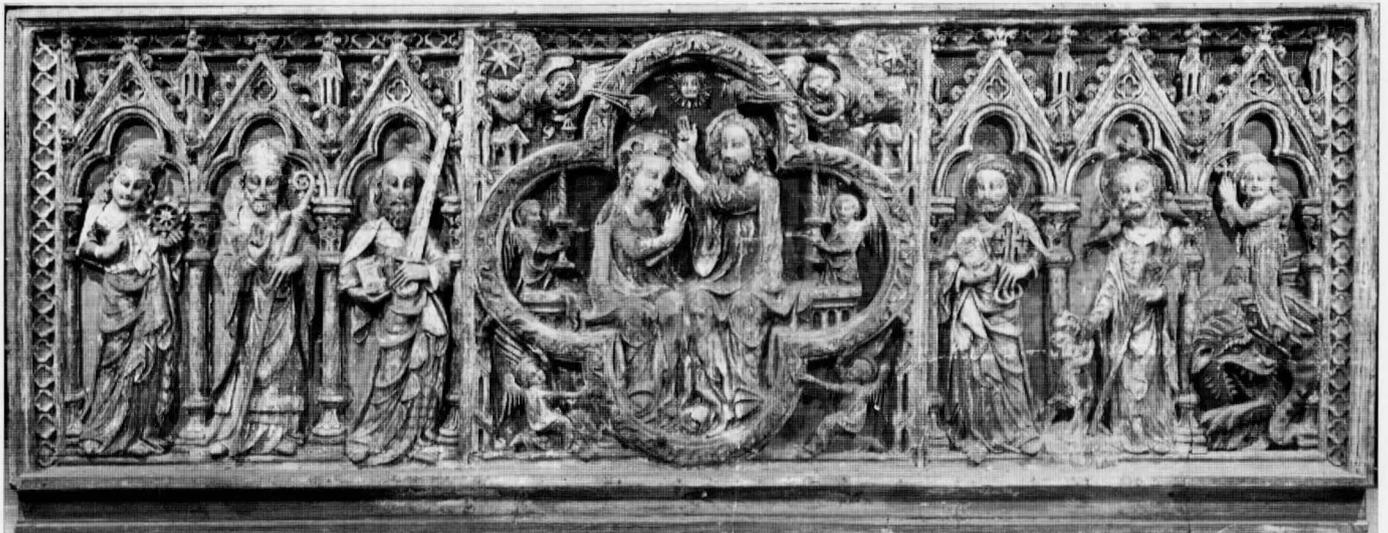
Ci affacciamo così all'ultima parte del libro, dedicata alla figura di Cimabue e ai suoi rapporti con Giotto e con Duccio di Buoninsegna, ancora una volta per saggiare

da una ulteriore angolatura l'ipotesi di un Giotto già determinante negli anni 1288-1292 (se non subito prima) e in grado di definire assieme a Cimabue (ma confortato anche dall'intelligenza raffinatamente archeologizzante di Duccio) una risposta "romana" allo strutturante illusionismo della maestranza nordica (è ovvio che "romano" significa per Bellosi ben altro che "romanizing", ciononostante l'uso di quell'aggettivo comporta qualche rischio di confusione). Sono pagine di grande impegno critico e di convinta adesione ai valori poetici, oltre che al ruolo storico, di Giotto e di Cimabue, ma entusiasmano soprattutto perché aprono su ricerche future con grande coraggio e finezza (si veda in particolare il sensibile apprezzamento della 'Madonna' di Cimabue al Louvre). Se Bellosi saprà conservare il suo confortante controllo metodologico e la sua attenta aderenza critica nel libro che promette per gli anni a venire, appunto su Cimabue, c'è da star certi che la storia dell'arte in Italia ha ancora un futuro assicurato, anche a livello internazionale, e che le manifestazioni per l'anniversario giottesco del 1987 non suoneranno un po' a vuoto come quelle, appena liquidate, del centenario raffaellesco.

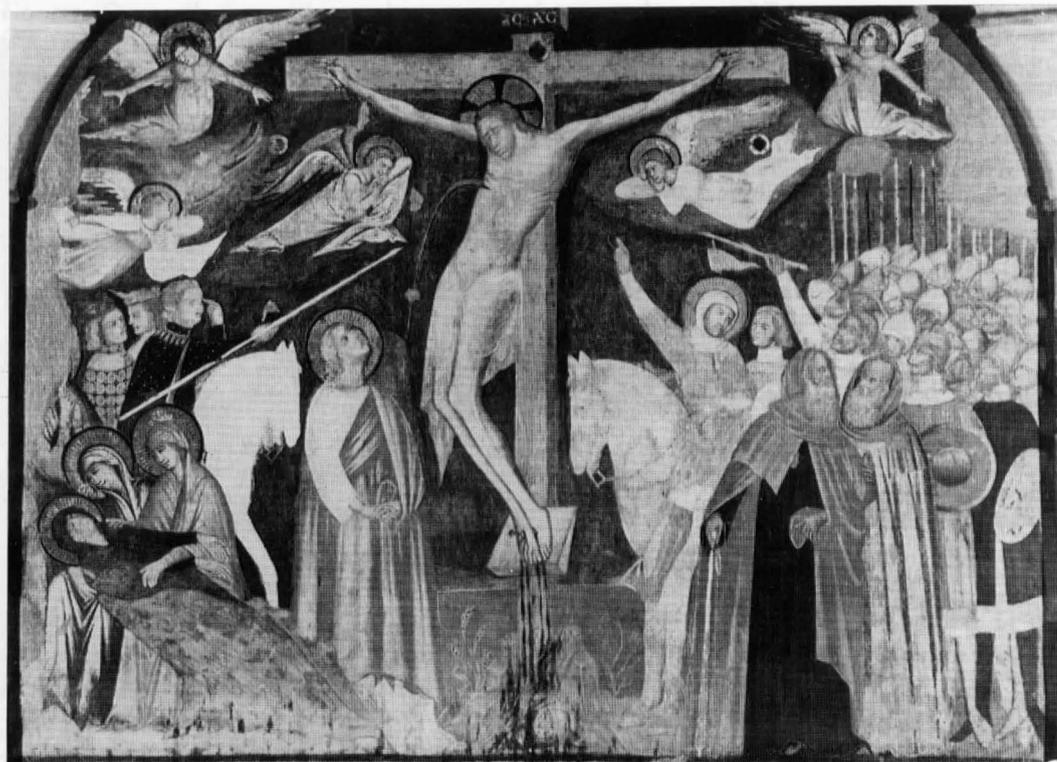
GIOVANNI ROMANO

1) L'autore aveva già anticipato in parte il contenuto del libro con *La Sala dei Notai, Marino da Perugia e un ante quem per il "problema di Assisi"*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino 1977, pp. 22-25; *La barba di San Francesco. Nuove proposte per il "problema di Assisi"*, in *Prospettiva*, 1980, n. 22, pp. 11-34; *La decorazione della Basilica superiore di Assisi e la pittura romana di fine Duecento*, in *Roma anno 1300*, Roma 1983, pp. 127-133 (testo della relazione tenuta a un convegno romano del maggio 1980).

2) Un collegamento che non è automatica dipendenza, come precisa il Bellosi, stando soprattutto sulla scena delle stimmate; per la verità però le variazioni più notevoli sono nelle scene minori della predella, già celebrate come "primo testo poetico di un visualizzare ravvicinante" da Carlo Volpe (*Un momento di Giotto e il Maestro di Vicchio a Rimaggio*, in *Paragone*, 1963, n. 157, p. 7). Su questa linea segnalerei tra le varianti più innovative quella di far vibrare, per un leggero spostamento d'aria, la cortina che circonda il letto di Innocenzo III: ne viene improvvisamente scompigliato il bel disegno a nastri annodati secondo, un rilevamento ottico diretto che molto di rado sarà ripreso con tanta acutezza nella pittura del Trecento; di solito si preferirà ripetere meccanicamente il disegno noto su tutta la superficie interessata piuttosto che seguirne le deformazioni secondo l'andamento irregolare delle superfici.



2 - TORINO, MUSEO CIVICO - SCULTORE AOSTANO (ULIMO DECENNIO DEL XIII SECOLO):
PALIOTTO CON L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E SANTI (da VILLENEUVE)



3 - PIACENZA, ABBAZIA DI CHIARAVALLE DELLA COLOMBA - ANONIMO DELL'ITALIA SETTENTRIONALE (1300 CIRCA): CROCEFISSIONE

3) Gli atti del convegno romano *Roma anno 1300*, già citati, costituiscono un imponente repertorio per la pittura nella capitale e nel Lazio a cavallo di quell'anno fatidico, ma credo che un censimento sistematico anche dei documenti "minori", sotto diversi punti di vista, potrebbe consentire fruttuose riflessioni. Come giudicare, a livello di immagini devozionali, l'affresco con la 'Madonna in trono' ora ricoverato in San Giovanni Calibita, all'Isola Tiberina, o come utilizzare nella diatriba "Romanizing or Assisiate" il paliotto ricamato di Anagni, dono ormai di Bonifacio VIII? Su quest'ultimo C. BERTELLI, *Opus romanum*, in *Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, Vienna 1972, pp. 99-100.

4) Analogo rimpianto vale per la produzione miniatorica, che aveva trovato maggior spazio nel precedente saggio del Bellosi (*Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974).

5) Sul problema della maestranza oltremontana ad Assisi ogni contributo credo sia utile, data la estrema rarità di confronti riconosciuta a suo tempo dal Bellosi e, di recente, estremizzata fino a sospettare una irreperibilità di precedenti. Forse è sfuggito che il confronto stilistico più plausibile è con il bellissimo ricamo raffigurante Cristo come "imperator mundi", in una vistosa cornice architettonica, ora al Victoria and Albert Museum (T. 337-1921); trattandosi di un dono di John of Thanet, morto nel 1330 a 92 anni, mi sembra un dato da non trascurare: cfr. D. KING, *Opus anglicanum. English Medieval Embroidery*, catalogo della mostra, Londra 1963, pp. 22 e 23.

Sul fronte delle arti maggiori vanno ricordati invece gli affreschi, ormai fatiscenti, della quarta campata nella chiesa abbaziale di Sant'Antonio di Ranverso (fig. 1), tra Avigliana e Rivoli, giusto sulla più famosa delle strade di Francia. Sono tutto quanto rimane della decorazione dell'antico coro e seguono evidentemente un modello monumentale luigiano che, nella Francia vera e propria, non è dato oggi di reperire. Il motivo iconografico che più li avvicina alla decorazione oltremontana di Assisi è la simulazione pittorica di una galleria di arcate che ospita figure stanti di apostoli. Non è possibile fissarne una data precisa, ma mi sembra evidente che restituiscano una fase embrionale dell'integrazione pittura-architettura che trova una così autorevole soluzione nel transetto destro di Assisi. Che il tema potesse interessare immediatamente, come prestigiosa novità, è dimostrato dalla fortuna conosciuta presso certi scultori aostani, in evidente dipendenza dallo stesso momento culturale che espresse gli affreschi di Sant'Antonio di Ranverso (penso in particolare al paliotto di Villeneuve (fig. 2), ora al Museo Civico di Torino). Tutte queste sculture aostane vengono di solito datate

in pieno Trecento, mentre sarebbe opportuno tenere in conto l'*ante quem* del 1295 che limita la datazione del loro archetipo, vale a dire la 'Madonna nera' del Santuario d'Oropa: E. CASTELNUOVO, *Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte, in Arte Antica e Moderna*, 1961, pp. 98 e 99 (per gli affreschi di Ranverso); L. MALLÉ, *Le sculpture del Museo d'Arte Antica. Catalogo*, Torino 1966, p. 92 (per il paliotto di Villeneuve); P. ASTRUA, G. ROMANO, *Vercelli*, in AA.VV., *Guida breve al patrimonio artistico delle provincie piemontesi*, Torino 1979, p. 96 (per la 'Madonna' di Oropa).

6) La datazione tardiva proposta dal Bellosi per l'intervento di Cimabue nella chiesa superiore di Assisi sembra trovare conferma in quanto sappiamo con certezza su Manfredino da Pistoia, libero di muoversi tra la città di origine e Genova negli anni 1291-1293. Se ne potrebbe concludere che l'*équipe* cimabuesca di Assisi è già in crisi, a quelle date, per l'avvento del giovane Giotto come nuovo leader dell'impresa decorativa assisiata: i più anziani, come appunto Manfredino, hanno preferito allontanarsi, mentre i più giovani, come il Maestro della Cattura, si adatteranno alla nuova maniera. Riguarda quindi credibilità la data del 1292 per gli affreschi di Manfredino ora nel Museo di Sant'Agostino a Genova e, di conseguenza, anche l'ipotesi che il polittico Acton sia quello segnalato a Genova nell'Ottocento. Di certo queste opere hanno poco da condividere con il "contesto cimabuesco" ricostruibile tra il dossale di Vigoroso da Siena (1280) e la 'Madonna' Rucellai (1285), e del resto anche la carpenteria gotica del paliotto Acton (ammesso che non sia stata troppo manomessa) punta a una data avanzata. La fortuna di Cimabue nell'Italia settentrionale (fatta eccezione per la 'Madonna' bolognese) è un tema non meno elusivo del suo difficile successo in Umbria, ma resta da capire un importante ciclo di affreschi, finora trascurato, in una cappella interna dell'Abbazia di Chiaravalle della Colomba, presso Piacenza: è in particolare legata ai modelli di Cimabue la 'Crocefissione' (fig. 3) sulla parete di fondo, che si direbbe anteriore al resto del ciclo. La collocazione di questo crocifisso tra le croci di Sant'Eustorgio a Milano e di San Francesco a Brescia ne suggerirebbe una datazione molto alta. Si attendono chiarimenti sulle fasi di lavoro della cappella da una auspicabile, estesa pubblicazione di Paola Ceschi Lavagetto, che ne ha diretto il tempestivo restauro: cfr., per ora, P. CESCHI LAVAGETTO, *Restauri a Piacenza*, Piacenza 1985, pp. 5-8. Nel quadro delle possibili tracce assisiati nel Duecento padano potrebbero inserirsi anche i perduti affreschi della Torre di Ansperto a Milano che, per alcuni passaggi, ricordano da vicino il Maestro della tavola di Sant'Agata a Cremona: cfr. F. BRISOGNI, *Gli affreschi della Torre di Ansperto a Milano*, in *Arte cristiana*, 1986, n. 712, pp. 3-14.